



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Czy możliwy jest brak dramatu w dramacie o śmierci? ("Kwintet" Andrzeja Stasiuka)

**Author:** Małgorzata Krakowiak

**Citation style:** Krakowiak Małgorzata. (2014). Czy możliwy jest brak dramatu w dramacie o śmierci? ("Kwintet" Andrzeja Stasiuka). W: B. Popczyk-Szczęsna, M. Figzał (red.), "Dramat i doświadczenie" (S. 217-227). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Małgorzata Krakowiak

## Czy możliwy jest brak dramatu w dramacie o śmierci? (*Kwintet* Andrzeja Stasiuka)

Nie pojmuję, dlaczego daliśmy się zastraszyć modzie i wyrzekliśmy się zadań ważnych, elementarnych, tak że tylko onieśmieleni i skrępowani przez swoją obronność duchowni przyznają się czasem do swoich religijnych kłopotów<sup>1</sup>.

W tytule niniejszego tekstu pozwoliłam sobie na mało wyszukaną grę słowną. Sprowokowała mnie do niej lektura „sztuki telewizyjnej” – jak chce ją nazywać sam autor – z 1998 roku Andrzeja Stasiuka. Stasiuk napisał dramat. W tym wypadku są to dwadzieścia trzy sceny „obsłużone” przez pięć *dramatis personae*, umiejscowione (z różną częstotliwością i natężeniem) w siedmiu przestrzeniach i dziejące się przez kilka godzin wyodrębnionych z ciągu paru dni. Słownikowe ramy dramatu zostały więc poprawnie wypełnione, co drobiazgowo przeanalizuję w dalszej partii tekstu. Pozostaje jeszcze pytanie: Wokół jakiegoż to ważnego wydarzenia bądź problemu krążą postacie, które pozwoliłam sobie określić nazwą równie dwoistą znaczeniowo, jak sam „dramat”? Otóż ogniskową *Kwintetu* stanowi śmierć: niby najnormalniejszy składnik życia, ale zawsze nierozstrzygalny emocjonalnie, intelektualnie i światopoglądowo – stan, byt, element medialny? Wciąż można dyskutować nad definiowaniem śmierci. Nieustannie rozważa się generowane poprzez nią problemy, od obyczajowych i estetycznych poczynając, przez etyczne, na eschatologicznych kończąc. Doświadczenie śmierci (oczywiście – cudzej) oznacza traumę, wywołuje życiowe konflikty, wyzwała poczucie nieszczęścia, a więc to, co określamy jako dramat właśnie.

---

<sup>1</sup> Cz. MIŁOSZ: *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Kraków 2000, s. 38.

Czy *Kwintet* jest zatem dramatycznym dramatem o dramacie? Odpowiedź można by skwitować krótkim NIE, gdyby nie... no właśnie! Sam wybór tematu nigdy nie przesądzał i nie przesądza o randze przedsięwzięcia, aczkolwiek wyzwał pewne oczekiwania odbiorcy, które dla twórcy stawały się i ułatwieniem (zwracanie uwagi ze względu na powszechność, modę itp.), i trudnością (z uwagi na oczekiwania albo potwierdzenia odbiorczych wyobrażeń, albo — najlepiej — inspirującego zaskoczenia).

Śmierć to temat i problem odwieczny i nieustająco nośny — również w kulturze współczesnej. Wiele powiedziano już o wypieraniu *ars moriendi*, o przemianach obyczajowości funeralnej, o formach racjonalnego opanowywania tajemnicy. Wnikliwa lektura prac Philippe'a Ariès<sup>2</sup> i Zygmunta Baumana<sup>3</sup> czy zbioru prac pod wymownym tytułem *Śmierć jako norma, śmierć jako skandal*<sup>4</sup>, dostarcza wielu informacji i skłania do przemyślenia sygnalizowanych kwestii. Współcześnie uporczywemu wypieraniu śmierci z życia towarzyszy zainteresowanie, wielce paradoksalne, możliwościami przetwarzania martwego ciała. Po co? By utrwalić nietrwałe lub uwiecznić wspomnienie. Przywołajmy opinię badaczki młodego pokolenia:

Stale odsuwając myśl o śmierci, odnosimy ją do Innych. To im przytrafia się śmierć, a nas chroni anonimowość. Czy naiwnie chcemy wierzyć, że jeśli czegoś nie dostrzegamy, to przestaje to istnieć? Jednocześnie jesteśmy bardzo ciekawi, jak wygląda śmierć Innego, tym chyba tłumaczyć możemy zainteresowanie wystawą trupów *Körperwelten*, czyli *Światy cielesne* Günthera von Hagensa, która odbyła się w Kolonii w 2000 roku i obejrzało ją ponad milion ludzi. [...] Wystawa odbyła się także w aurze skandalu, *Plastinaten* wzbudziły kontrowersje, a twórca wystawy tłumaczył się, że miała ona mieć jedynie walor edukacyjny. Jednak wydaje się, że celem Hagensa i odwiedzających była przede wszystkim próba podejrzenia śmierci<sup>5</sup>.

Cytowana tu Monika Malczak odwołała się również, by zobrazować poruszone zagadnienie, do jednego z dramatów Stasiuka: *Solo* — drugiej z owych (edytorsko) tytułowych *Dwóch sztuk (telewizyjnych) o śmierci*. Wspomagając się autorytetem Przemysława Czaplińskiego<sup>6</sup>, konstatowała:

Dlaczego sztuki te są „telewizyjne”? [...] śmierć ciekawi bohaterów, ponieważ jest osobnym spektaklem. Stosunek do drugiego człowieka i świata opiera się

<sup>2</sup> Zob. Ph. ARIÈS: *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. BĄKOWSKA. Warszawa 1989.

<sup>3</sup> Zob. Z. BAUMAN: *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*. Warszawa 1998.

<sup>4</sup> Zob. *Śmierć jako norma, śmierć jako skandal*. Red. W. KULIGOWSKI i P. ZWIERZCHOWSKI. Bydgoszcz 2004.

<sup>5</sup> M. MALCZAK: *Nieśmierć — czyli śmierć pozbawiona sensu*. „Fraza” 2006, nr 54–55, s. 139.

<sup>6</sup> Zob. P. CZAPLIŃSKI: *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej*. Poznań 2001.

na obserwowaniu, a relacje społeczne to związek między widzem a obrazem. Tym samym, poprzez oglądanie zastępczo przeżyć można życie, bo przecież bohater *Solo* nie chce poznać śmierci, on chce ją tylko zobaczyć<sup>7</sup>.

Ciekawość mordercy z *Solo* nie zostaje zaspokojona. Autor wkłada zaś w jego usta następujące zdania:

Wszystko się tak kończy. Byłe jak. Żyjesz, żyjesz i ni z tego, ni z owego kitujesz.

oraz:

Myśli się o tym i myśli nie mogą przejść na drugą stronę, zupełnie jakby to była rzecz [podkr. — M.K.]<sup>8</sup>.

Prymitywny bohater raptem zaczyna filozofować i to prowadzi go do osobliwego wniosku: reifikacji śmierci. Wszystko sprowadza się zatem do materii i w niej się zamyka.

Publikując w 1998 roku *Dwie sztuki (telewizyjne) o śmierci*, nie mógł Stasiuk przewidzieć, że na początku nowego tysiąclecia powstanie w Chicago firma produkująca diatanaty, czyli syntetyczne diamenty z węgla uzyskiwanego z kremacji ludzkich zwłok, a polska kulturoznawczyni, Ewa Domańska, podsumuje doniesienia o tym następującymi słowami:

Diatanat znosi binarną opozycję pomiędzy nieobecnym zmarłym a obecnym trupem. Wypełnia *horror vacui*, pustkę, która powstała po śmierci bliskiej osoby, wypełniając ją substytutem. [...] Diament, najtwardszy minerał znany człowiekowi, gwarantuje wieczność; wieczność, która przekracza historię zbawienia<sup>9</sup>.

Historia zbawienia i materia (jaka i jak jest nam znana); rugowanie umiærania z codzienności i osobliwa nekrofilia — czy w tym pomieszanu pojęć znajdziemy jakiś sens? Wydaje się, że obrazuje ono stosunek współczesnego człowieka do śmierci, śmierci uporczywie osławanej przez kulturę popularną. Powszechność śmierci wyzwała chęć do ujęć banalizujących, ale te w żaden sposób nie niweczą poczucia (tudzież: przeczucia), że ma się do czynienia ze zjawiskiem ważnym i tematem poważnym. Jak w tej konfliktowej — intelektualnie i artystycznie — sytuacji odnajduje się Andrzej Stasiuk? Jest to autor, który odniósł sukces. Jest znany. Mierzy się z różnymi formami — od wierszy, przez

<sup>7</sup> Ibidem, s. 140.

<sup>8</sup> A. STASIUK: *Solo*. W: IDEM: *Dwie sztuki (telewizyjne) o śmierci*. Wołowiec 1998, s. 29, 33.

<sup>9</sup> E. DOMAŃSKA: *Diatanaty. Prochy, diamenty i metafizyka obecności*. „Czas Kultury” 2005, nr 3—4, s. 61.

artykuły i felietony, opowiadania i powieści, do esejów. Podejmuje też (czasem na zamówienie) próby dramaturgiczne. Obserwuje świat i go komentuje.

Od 1995 roku w Polsce obowiązywało moratorium na orzekanie kary śmierci. W znowelizowanym w 1997 roku Kodeksie Karnym kary tej już nie przewidziano i ostatecznie przestała ona istnieć w polskim systemie karnym z dniem 1 września 1998 roku. W tym samym roku, nakładem Stasiukowego Wydawnictwa Czarne ukazały się *Dwie sztuki (telewizyjne) o śmierci*. Bohaterami obu są mordercy osadzeni w więzieniu (przestrzeni autorowi znanej i już artystycznie przetwarzanej w *Murach Hebronu*), obsesyjnie zaciekawieni śmiercią. Bohater monodramu *Solo* zdaje się oczekiwać na wykonanie wyroku, natomiast bohater *Kwintetu* raz po raz sugeruje, że wyroki śmierci należą już do przeszłości. To doświadczenie nie będzie dotyczyć Mężczyzny z *Kwintetu*, więc jego brak próbuje on sobie zrekompensować, wypytując Strażnika o to, jak kiedyś wyglądały egzekucje skazańców. Postanowił się więc Stasiuk zmierzyć z tematem wyjątkowo poważnym, moralnie drażliwym, a nadto — aktualnym, przy czym nie potraktował go farsowo. Co udało mu się osiągnąć w tym niewątpliwie trudnym przedsięwzięciu?

Śmierć należy do tematów wielkich, a te zawsze sprawiają twórcom kłopoty. Nie poddają się bowiem łatwo werbalizacji. Indywidualne doświadczenia pozwalają stwierdzić, że tajemnicy albo w ogóle nie jesteśmy w stanie wyrazić (i dobrze będzie, gdy uda nam się osiągnąć choćby moment olśnienia — uchwycenia sensu), albo — niekiedy — niektórzy z nas „tłumaczyć” ją, bełkocząc. Tak opowiedziana została historia zbawienia:

Prorocy izraelscy pisali językiem bełkotliwym, klucząc w myślach, ciągnąc i powtarzając się po kilka razy, jak gdyby dla pomnożenia wierszowego — dowodził przed kilkudziesięciu laty Jerzy Stempowski. [...] Prorocy czytani są już od paru tysięcy lat przez wierzących i niewierzących. Prorocy są wielkimi pisarzami. Wynika to stąd, że prorocy mówili o wielkich sprawach swego narodu i że wielkość ta przywarła na zawsze do ich niedołęznego języka<sup>10</sup>.

Przed kilkunastu laty z kolei Jarosław Marek Rymkiewicz, zniesmaczony „terrorem szyderców” w literaturze, przestrzegał:

Wyśmiewanie się z życia i śmierci jest czymś bardzo łatwym i średnio pożytecznym, bo kto się śmieje, ten się broni, ten się zasłania i nie chce wiedzieć. A śmiech nie wchodzi, nie może wejść głęboko w tajemnice istnienia, raczej zatrzymuje się na jego powierzchni. Żeby przeniknąć w głąb życia, w jego tajemnice, trzeba myśleć poważnie<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> J. STEMPOWSKI: *Mała Apokalipsa dla inteligencji warszawskiej*. W: IDEM: *Szkice literackie*. T. 1: *Chimera jako zwierzę pociągowe 1926–1941*. Warszawa 2001, s. 41.

<sup>11</sup> J.M. RYMKIEWICZ: *Terror szyderców*. Z Jarosławem Markiem RYMKIEWICZEM rozmawiają T. MAJERAN i D. SUSKA. „Frona” 1996, nr 6. Swego rodzaju dopełnieniem tej myśli będą, zdecydo-

Stasiuk wyśmiewać się nie zamierzał. Mało tego, wybrał nawet formę dramatu, który pozwala operować rozmaitymi tworzywami jednocześnie, a owa heterogeniczność, potencjalnie przynajmniej, sprzyjać może „wyrażeniu niewyraźnego”. Zmierzając do odpowiedzi na tytułowe pytanie o brak dramatu w dramacie, przyjrzyjmy się *Kwintetowi* dokładniej.

W składających się nań dwudziestu trzech scenach występuje, jak już wspomniałam, pięcioro bohaterów: Mężczyzna, Kobieta, Strażnik, Ksiądz, Szef. Co o nich wiemy? W centrum zainteresowania jest Mężczyzna, który odsiaduje w więzieniu karę za jakąś zbrodnię. Rozmawiająca z nim Kobieta — dziennikarka zamierzająca napisać o nim sensacyjny (domyślnie) artykuł — mówi:

Wcześniej był pan zwykłym przeciętnym obywatelem. Miał pan rodzinę, pracę, można powiedzieć: obywatel, ojciec, całkiem poprawny członek społeczeństwa<sup>12</sup>.

Nie poznamy innych szczegółów. Niczego nie dowiemy się także o przestępstwie, które popełnił. Może było to morderstwo na tle seksualnym? W przeciwnym razie po co mówiłby do Kobiety:

Wie pani, żeby znaleźć ten początek, to trzeba by się cofnąć jakieś dziesięć, może piętnaście lat. Pamiętam, też było upalnie jak dziś, lipiec, słońce... Bo to w ogóle ma związek z upałem, z tym, że ludzie się pocą, pani rozumie, z tym, że skóra robi się wilgotna...

(K, s. 70)

Po chwili jednak zaczyna ją zwodzić, opowiadając o ulotności pamięci. Czytelnik (tudzież widz) wie jednak, że Mężczyzna gra. Dosłownie i w przenośni. Zabawia się grą w niby-szachy, której reguł sam nie zna, a jednocześnie je realizuje:

KSIĄDZ:

Ale ja nie znam zasad. Nigdy nie grałem.

MĘŻCZYŻNA:

To nieważne. Niech ksiądz gra jak potrafi. Ja też właściwie nie znam. Wymyślam sobie.

(K, s. 52)

---

wanie wcześniej wyartykułowane, słowa Miłosza: „Mąż pobożny i bogobojny jest, śmiem twierdzić, wyższym okazem człowieka niż ruchliwy szyderca, chętnie nazywający siebie »intelektualistą« i dumny ze swojej zręczności w posługiwaniu się ideami, które bierze za swoje własne, choć otrzymał je w lombardzie, zastawiając prostotę serca”. Cz. MIŁOŚZ: *Widzenia...*, s. 38.

<sup>12</sup> A. STASIUK: *Kwintet*. W: IDEM: *Dwie sztuki...*, s. 40. Kolejne cytaty z tej sztuki lokalizuję w tekście głównym i oznaczam skrótem K z podaniem numeru strony.

Gra też, czyli manipuluje, prawdą i pamięcią. Raz mówi: „Proszę pani, ja już nie pamiętam, jak wygląda kobieta” (K, s. 71), by w kolejnej scenie odpowiedzieć Strażnikowi: „Tak się jakoś składa, że wszystko pamiętam [podkr. — M.K.]” (K, s. 75). Skrupulatnie natomiast określa swój obecny status: „Już rok tu jestem, rok i dwa tygodnie” (K, s. 71) — informuje Kobieta. Z dialogu z Księdzem dotyczącego spowiedzi dowiadujemy się czegoś jeszcze:

MĘŻCZYŻNA:

Ja nie mam kaesa.

KSIĄDZ:

Do tego nie trzeba mieć kaesa, jak mówisz. Normalni ludzie też to robią. Zresztą kilka lat temu na pewno byś miał.

MĘŻCZYŻNA:

Czekałem, aż ksiądz to powie.

KSIĄDZ:

Bo to prawda.

(K, s. 63)

Oznacza to, że dopuścił się zbrodni, a osądzony został w czasie obowiązywania moratorium na orzekanie kary śmierci. To stanowi dla niego swego rodzaju problem. Indaguje i Księdza, i Strażnika, bo chce wiedzieć, co myśleli, czuli, mówili i jak się zachowywali skazańcy. Ponieważ się tego nie dowiaduje, sam się wiesza. Nie bardzo wiemy — dlaczego? Czy samobójstwo misternie zaplanował, czy myśl o nim podjął impulsywnie? Powiesił się na pasku, który zostawiła w pomieszczeniu odwiedzin, skłonią do striptizu, Kobieta. Wcześniej jednak regularnie się gimnastykował, a nawet, zgodnie z sugestią Księdza, odmawiał modlitwy.

W tym kontekście okazuje się, że *Kwintet* jest sztuką o niezaspokojonej ciekawości: Kobieta nie poznała prawdy o Mężczyźnie, choć było to jej zamiarem; czytelnik nie poznał motywacji Mężczyzny; Mężczyzna nie dowiedział się, jak wygląda wykonywanie wyroków śmierci. Co osiągnął, zabijając się? Tego też się nie dowiemy. Dane jest nam tylko obserwowanie jego zachowań. Behawioralność opisu w połączeniu z więzienną scenerią (większość scen umiejscowiona została w celi, pomieszczeniu odwiedzin, korytarzu lub enigmatycznie określonym — „pustym pomieszczeniu”) i nienachalnymi uwagami autora, dotyczącymi filmowego kadrowania niektórych scen (np. sceny 15, pantomimicznej, złożonej jedynie z didaskaliów, traktujących o goleniu się Księdza przed lustrem) pozwalają dostrzec wpływy formalne francuskiej Nowej Fali, uniwersalizującej egzystencjalną niepewność — jakiś ktoś, gdzieś, nie wiadomo co i po co...

Dość zabawnie przedstawia się zdawkowa charakterystyka występujących w *Kwintecie* osób. Mężczyzna i Kobieta to blondyni. Kolor włosów łączy ich i wyróżnia. Mężczyzna jest ciut starszy od Kobiety (on: 30–35 lat, ona: 25–30) — jak należy. Pozostali trzej bohaterowie są ciemnowłosi, przy czym Ksiądz

i Strażnik opisani zostali identycznie: „lat 45–50, ciemnowłosa, łysiejący, trochę otyły” (K, s. 36). Obaj ci „funkcjonariusze więzienni” — ten niby od ducha i ten niby od materii — zostali zrównani. Równoległą też, modulacyjną, pełnią w dramacie funkcję: pozwalają nam podejrzeć zachowania Mężczyzny i uprawdopodobniają wygłaszane przez niego, nieliczne zresztą, kwestie. Usytuowany w „życiu obok”, poza więzieniem, Szef dziennikarki jest ciemnowłosy jak Ksiądz i Strażnik (on moduluje zachowania Kobiety), szczupły jak ona oraz wyjątkowo „wypiełgnowany”, w przeciwieństwie do „muskularnego” Mężczyzny, który nadto wykazuje „lekką tendencję do łysienia” — jak Strażnik i Ksiądz. Widać, więzienie źle wpływa na porost włosów.

Geometryczny rysunek, który wyłania się z analizy autorskiej charakterystyki bohaterów, już na wstępie pozwala oczekiwać, że prezentowana historia będzie dość banalna i przewidywalna. Są on i ona, więc zaistnieje między nimi jakaś interakcja damsko-męska. Jest Strażnik i jest Ksiądz, więc podjęte zostaną problemy winy i kary. Jest wypiełgnowany Szef, który w swym bezpiecznym gabinecie nie kala się rzeczywistością więzienną, więc na pewno okaże się bezdusznym indywiduum. I oczekiwania nasze zostają spełnione! Element niewielkiego zaskoczenia pojawia się w finale z powodu śmierci więźnia. Nie zapobiegł jej ani Strażnik, który widział wcześniej i striptiz, i zostawiony przez Kobietę pasek, ani Ksiądz, którego obecność ani nie pomogła w niczym Mężczyźnie, ani nie wniosła znaczącego pierwiastka metafizycznego do problematyki sugerowanej w sztuce. Cały *Kwintet* jest uderzająco jednorodny — w sferze języka, w projekcie przestrzeni i gestów. Chciałoby się również dodać za przedwojennym recenzentem *Znachora* Tadeusza Dołęgi-Mostowicza:

Postaci też jak w filmie — zwłaszcza polskim: wszystkie wymiary mają, wymiaru wewnętrznego nie<sup>13</sup>.

Owa jednolitość obejmuje także, prócz formalnej, warstwę ideową: wszyscy partycypują w złu, choć i ono zostaje tu „spłaszczone”, zbanalizowane. Prócz ciekawości nie ma tu niczego, co pociągałoby ludzi. Podglądają bohaterowie, a za ich pośrednictwem także czytelnicy czy widzowie. Zbrodnia, dramat, nieszczęście zostają zredukowane do sensacji. Może szkoda? Nie dziś zauważono jednak,

że ludzkość cierpi na tak zwany *complexe spectaculaire*. Że podgląda świat z ciekawością smarkacza, który przez dziurkę od klucza, w nocy, zagląda do pokoju rodziców i podpatruje tajemnice miłości i istnienia. Podglądowiczostwo wydaje mi się znamioną cechą naszego czasu<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> K. WYKA: Mostowicz-Dołęga Tadeusz: „Znachor”. „Nowa Książka” 1937, z. 5, s. 272.

<sup>14</sup> B. MICIŃSKI: Z notatnika. W: IDEM: Pisma. Eseje, artykuły, listy. Kraków 1970, s. 192.



Przytoczone słowa zanotował Bolesław Miciński na początku lat czterdziestych XX wieku, ale od tamtych czasów nic nie straciły na aktualności. Wydaje się tylko, że właściwie odnoszą się one do zjawiska społecznego o charakterze ponadczasowym: biernego podglądania w poczuciu absolutnej neutralności etycznej. Pogapimy się, pogapimy i ... I co z tego? O rzeczach ważnych i trudnych nie mówimy, bo uważamy, że są niewyraźne czy dlatego, że nie bardzo wiemy, co jest ważne?

W analizowanym dramacie Stasiuka nawet śmierć jest nijaka. Materia stanowi nieprzenikalną barierę poznania. Brakuje tutaj jednego z członów sytuacji dramatycznej, którą współtworzą dobro i zło. Józef Tischner tłumaczył:

To, co dzieje się między człowiekiem a człowiekiem, jest dobre lub złe. Nie można pomyśleć istoty dramatu bez pojęcia dobra i zła. Osoby uczestniczące w dramacie widzą i rozumieją siebie w perspektywie aksjologicznej i agatologicznej. Ich myślenie jest myśleniem wedle wartości. Nie znaczy to, że uczestnicy dramatu mają „obiektywne” pojęcie dobra i zła. Wystarczy im ich „subiektywne” odczuwanie lub przekonanie. W oparciu o nie uciekają od zła i dążą do dobra. Zwycięstwo zła uważają za tragedię<sup>15</sup>.

W innym miejscu zaś przekonywał:

Biorąc udział w dramacie, człowiek mniej lub bardziej jasno wie, że w jego rękę jest zguba i ocalenie. Być osobą — istotą dramatyczną — to wierzyć, że ma się w rękę swą zgubę i swe ocalenie<sup>16</sup>.

Cytując filozofa, przenieśliśmy się z poziomu dramatu rozumianego jako rodzaj literacki na poziom analizy międzyludzkich spotkań i konfliktów. Czytany z tej perspektywy *Kwintet* okazuje się zgoła niedramatycznym utworem.

Łatwo wyobrazić sobie głosy oponentów, mówiących, że nie o to przecież Stasiukowi chodziło. Kto rozsądny czyta literaturę popularną w kontekście rozpraw filozofów? Może i tak, ale zalecenie „rozsądnego stylu odbioru” zaczyna przedstawiać nikłą wartość, gdy uwzględnimy inne utwory Stasiuka, dotyczące podobnych, jak w *Dwóch sztukach (telewizyjnych) o śmierci*, kwestii. Sięgnijmy do *Końca starej śmierci* z tomu *Tekturowy samolot*:

Wciąż próbuję zgadnąć, co zmieniło się w strukturze fenomenu śmierci, w którym momencie utracił on zdolność organizowania kultury. Bo przecież jest rzeczą oczywistą, że tylko świadomość śmiertelności uczyniła z nas ludzi. Powrót do zwierzęcości nie jest domeną zabójców. W znacznie większym stopniu staje się on udziałem ofiar, które umierają w zupełnej samotności — właśnie tak jak umierają zwierzęta, dla których śmierć jest czystą, pozbawioną sensu trwogą. Bezinteresowność zbrodni zrywa między katem i ofiarą resztki solidarności.

<sup>15</sup> J. TISCHNER: *Myślenie w żywiole piękna*. Kraków 2004, s. 153.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 149.

[...] Śmierć przestała być zdarzeniem społecznym. [...] Między nią a nami nie ma żadnych pośredników, żadnych sensów, nie ma nic. Jesteśmy w stanie przyjąć ją jako coś całkowicie indywidualnego, coś, co dotyka nas w absolutnej samotności<sup>17</sup>.

Okazuje się, że uwagi te potwierdzają autorskie zainteresowanie tematami śmierci, zła i reagowania na nie. Mogą też być rozpatrywane jako swoiste pogłębienie, jakże schematycznie zarysowanej, problematyki *Kwintetu*, tym bardziej że poprzedza je motto z więziennej piosenki: „Żeby się zabawić, trzeba kogoś zabić”<sup>18</sup>. Nieobca jest też pisarzowi refleksja dotycząca kłopotów w komunikowaniu wielkich, ważkich spraw. Oto, co napisał o marszach organizowanych w reakcji na bezsensowne zabójstwa:

Tłum pozornie wybiera ciszę jako formę ekspresji. W istocie jest odwrotnie. To bezsensowny akt narzuca milczenie i degraduje ludzką wspólnotę do poziomu stada porażonego niemotą [podkr. — M.K.]. Komunikacja zostaje zepchnięta w mglistą dziedzinę emocji i szczątkowego obrzędu<sup>19</sup>.

Reporterski zmysł obserwacji wzbogacony zostaje tu ciekawymi przemysleniami, czyli tym, czego brakuje *Kwintetowi*. Lektura niefabularnej prozy Stasiuka stanowić może inspirację i dopełnienie dialogu zarysowującego się właściwie dopiero na pozatekstowej, względem *Kwintetu*, płaszczyźnie: nadawca — odbiorca.

Zapewne Stasiuk lepiej czuje się w roli prozaika niżli dramaturga. Jest w stanie wyrazić więcej i dobitniej, gdy pisze nacechowane autobiograficznie lub eseizowane utwory prozatorskie. Potencjalna, autentyczna zarazem, dramaturgia *Kwintetu* staje się możliwa do uchwycenia dopiero poza tekstem dramatu — w obszarze zasugerowanych pytań czytelnika i niejednoznacznych odpowiedzi autora, skrywającego się za dość enigmatycznie (na dodatek) zarysowaną akcją.

Niestabilność znaczeń i niejasne motywacje działań postaci pozwalałyby jednocześnie odbierać *Kwintet* jako isticie nowoczesny, a właściwie ponowoczesny, dramat, jak chce tę kategorię rozumieć Paweł Demirski<sup>20</sup>. Tylko czy tak

<sup>17</sup> A. STASIUK: *Koniec starej śmierci*. W: IDEM: *Tekturowy samolot*. Wołowiec 2001, s. 22–23.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>20</sup> Zob. P. DEMIRSKI: *Teatr dramatopisarzy*. „Krytyka Polityczna” 2007, nr 13. Po lekturze manifestu Demirskiego oraz Wstępu R. Pawłowskiego do *Pokolenia porno i innych niesmacznych utworów teatralnych*, Dariusz Nowacki zanotował: „Co to znaczy, że czytamy, a nie powinniśmy? Nie chodzi oczywiście o odmowę lektury, lecz o potrzebę zorganizowania lektury zupełnie innego typu. Pawłowski powiadamia, że na zgromadzone w jego antologii dramaty należałoby spojrzeć tak, jak zwykliśmy przyglądać się świadectwom socjologicznym, biorąc je ponadto za projekty (szkice, bruliony, wstępne scenariusze), godząc się na ich »niedoskonałość« i »niegotowość«. Z kolei Demir-

zwany potencjał sceniczny utworu okazałby się w pełni wystarczający? Jeśli by się postarać...

Podobne dywagacje nie zmieniają jednak faktu, że *Kwintet* jest nieskomplikowaną, operującą stereotypami i precyzyjnie skomponowaną sztuką — jedną z form wypowiedzi, pozwalającą autorowi wyrazić istotne dlań treści, a nade wszystko — pytania zapośredniczone w języku. Na wiele z owych trudnych pytań Andrzej Stasiuk sam nie znajduje jeszcze odpowiedzi i może z tego powodu nie zdobył się w 1998 roku na skuteczne zakomunikowanie swych wątpliwości, dotyczących kształtu współczesnej kultury oraz spraw ostatecznych, z wykorzystaniem innych niż językowe kodów teatralnych.

---

ski w ogóle kontestuje »sztuki dobrze napisane, posiłkujące się wartościami i zasadami obowiązującego dyskursu«. Z lektury jego dzieł [...] aż nadto wyraźnie wynika, że twórca ten równie niechętnie i podejrzliwie traktuje nie tylko fabułę, ale i inne kategorie należące do tradycyjnej gramatyki tekstu (akcja, kreacja postaci, motywacja, kompozycja, struktura itd.); pożądane stany to brak stabilnych znaczeń, uchwytnych skupisk myśli, uporządkowania i spójności. Rzecz jasna, efekt to zamierzony, ponadto mający [...] ideologiczne uzasadnienie: teksty dramatyczne posiadające ręce i nogi, o których dałoby się mówić »po bożemu«, czyli z zastosowaniem standardowych narzędzi analizy i interpretacji, to teksty napisane w języku wroga, a więc mowie wspierającej liberalny ład, podtrzymującej dominującą narrację kulturową. W tym wyobrażeniu tradycyjny dramaturg i jego komentator to figury bodaj moralnie podejrzane [...]». D. Nowacki: *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001–2010)*. Katowice 2011, s. 163. Nieprzystawalność *Kwintetu* do podobnych „odważnych” tez bierze się stąd, że jest to utwór bardzo gotowy i zamknięty formalnie.

Małgorzata Krakowiak

### **Is a Dearth of Drama Possible in a Drama about Death (*Kwintet* by Andrzej Stasiuk)**

#### **Summary**

A play on words present in the article's title paves the way for the analysis of the work by A. Stasiuk. As it has been shown, the work is constructed according to all formal schemes of drama as a literary genre. The only innovative character (not very original though) lies in the elements of the television-like quality employed by Stasiuk, e.g. close-ups and scene/frame restriction. However, what is more significant to the analysis is the hidden meaning of the drama. The attitude toward death is the theme in *Kwintet*. As it comes to the surface, conflicts aroused by different natures of death — the inflicted as well as the observed ones — are at most mentioned by the author himself. Despite the potential implicit at least theoretically in the adopted form (plurality of mediums favors the articulation of complex and difficult things), the form did not contribute to any clear expression of multifaceted issues.

---

Małgorzata Krakowiak

**Est-ce que le manque de drame est possible dans un drame sur la mort ?  
(*Kwintet* [*Quintet*] d'Andrzej Stasiuk)**

Résumé

Le jeu des mots, utilisé dans le titre de l'article, détermine la direction de l'analyse de l'oeuvre. L'auteur prouve que l'oeuvre répond à tous les régimes formels du genre littéraire : drame. La seule innovation (bien que cette solution ne soit pas très originale) sont des éléments du « caractère télévisuel », projetés par l'auteur : rapprochements, limitations du cadre. La seconde signification du drame/dramatique est pourtant plus importante pour l'analyse. Le thème de *Kwintet* est l'attitude à la mort. Il s'avère que les conflits générés par de différentes facettes de la mort — donnée, observée — sont à peine signalés par Stasiuk. La forme adoptée, malgré un potentiel théorique y résidant (la multitude des matériaux facilite l'articulation des affaires grandes et complexes), n'a pas contribué à l'expression de la diversiforme de la problématique abordée.